



sala preta  
ppgac

DOI:10.11606/issn.2238-3867.v18i1p246-257

Teoria

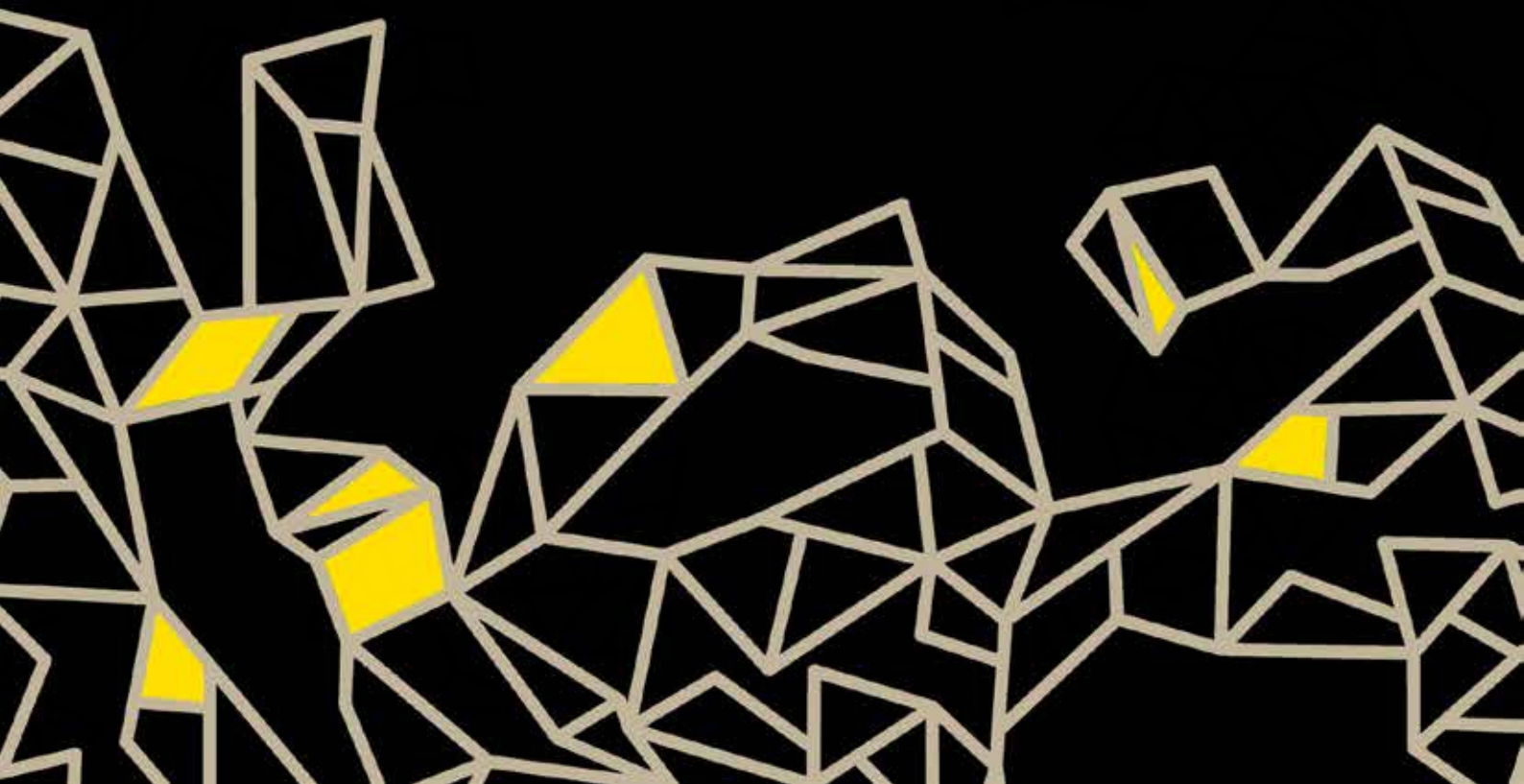
# O quadro de Leyden – Uma reflexão sobre a ideia de encenação em Artaud

*The Leyden's painting – Musings on the idea of staging in Artaud*

**René Marcelo Piazzentin Amado**

**René Marcelo Piazzentin Amado**

Doutor em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)



## Resumo

Este artigo propõe uma reflexão acerca das ideias sobre encenação e sua relação com o texto dramático na obra de Antonin Artaud, a partir de seu olhar sobre o quadro *As filhas de Loth* de Lucas van den Leyden. Tendo como referencial as atuais discussões a respeito da teatralidade e dos postulados pós-dramáticos, o artigo também propõe um apontamento sobre o quanto o teatro contemporâneo é tributário do legado artaudiano.

**Palavras-chave:** Artaud, Encenação, Texto e cena.

## Abstract

This article proposes a musing on the ideas about staging and their relationship with the dramatic text in the work of Antonin Artaud, from his gaze on the painting *The daughters of Loth* by Lucas van den Leyden. Taking as a reference the current discussions on theatricality and post-dramatic postulates, this article also proposes pointing how much the contemporary theater is tributary of the Artaudian legacy.

**Keywords:** Artaud, Staging, Text and scene.

## O quadro de Leyden – Uma reflexão sobre a encenação em Artaud

Para além da inspiração iconoclasta que a obra artaudiana certamente provoca, é preciso redescobrir à sua sombra o desejo desesperado de estabelecer um contato possível entre as inquietações interiores e o mundo exterior. Inquietações que se centram no problema da linguagem – a “voz desautorizada” que se lança na terrível tarefa de tentar se fazer ouvir, ou antes, de se estabelecer como voz, articulando-se na desarticulação e fazendo dessa tarefa inglória seu próprio objeto.

A mística evocada por Artaud pode ser entendida como um esforço metafórico, uma alusão a um mundo ou uma realidade não impregnada pelos limites do silogismo lógico e do pensamento cartesiano. Mesmo que suas proposições de encenação em muito lembrem alguns postulados de Gordon Craig – no que concerne à radicalidade em entender o teatro como uma arte ainda não



descoberta e que esta alçaria a figura do encenador como o idealizador do espetáculo em todos seus elementos, incluindo aí o texto dramático ou seu equivalente –, em diversos momentos há a discussão de autores que integrariam o programa do Teatro da Crueldade. Algumas experiências de montagem relatadas são referentes ao período do Teatro Alfred Jarry, em especial a dois trabalhos com textos de Strindberg: *A sonata dos espectros* e *O sonho*.

Em seu projeto de encenação para *A sonata dos espectros* de Strindberg, Artaud (2008) ressalta em diversos momentos o aspecto onírico do texto e “uma certa realidade interior” que dele emana:

Ela traz o sentimento de alguma coisa que, sem estar no plano sobrenatural, não humano, participa de uma certa realidade interior. É o que constitui seu atrativo. Ela apenas manifesta algo conhecido, conquanto enterrado e afastado. O real e o irreal se misturam como no cérebro de um homem em vias de adormecer, ou que desperta de repente, tendo se enganado de lado. (ARTAUD, 2008, p. 59)

O texto parece convidar a uma encenação fora dos moldes textocêntricos vigentes e essa é a grande qualidade sublinhada pelo autor: um estímulo à valorização dos aspectos simbólicos onde a fábula, ainda que perceptível, não determina em termos de mimese os limites e as opções estéticas da encenação:

Esse **deslizamento do real**, essa desnaturação perpétua das aparências, impelem à mais completa liberdade: arbitrariedade das vozes que mudam de tom, se encavalando, rigor brusco das atitudes, dos gestos, mudança e decomposição da luz, importância anormal concedida repentinamente a um detalhe mínimo, personagens que **moralmente** se apagam, deixando predominar ruídos, músicas, sendo substituídas por seus duplos inertes, sob a forma, por exemplo, de manequins que vêm tomar subitamente seus lugares. (ARTAUD, 2008, p. 60, grifos meus)

*A sonata dos espectros* lida por Artaud (2008) já oferece um “pré-roteiro” para o espetáculo, no qual o Artaud encenador encontra no autor Strindberg um parceiro para a construção de uma obra cênica desvinculada do modelo tradicional da época. Seu elogio aos grandes dramaturgos repousa na capacidade de eles pensarem além do teatro – ou talvez de lhe permitirem pensar além do teatro:

Vejam Ésquilo, Sófocles, Shakespeare. Vejam, em outra ordem de ideias, Racine, Corneille, Molière. Eles **suprimem ou quase suprimem a mise-en-scène exterior, mas exploram ao infinito os deslocamentos interiores, esta espécie de perpétuo vaivém das almas de seus heróis.** (ARTAUD, 2008, grifos meus)

A noção de *mise-en-scène* citada parece dizer respeito muito mais a uma “posta em cena”, no sentido literal do termo, que à concepção de encenação. A crítica de Artaud aparenta estar focada no aspecto exterior, quase decorativo, dos que entendem a ideia de encenação como simples articulação das possibilidades visuais e cenográficas na construção plástica da cena. Uma vez que o texto de Strindberg tem como base justamente a realidade interior das personagens em uma atmosfera totalmente distante das expectativas naturalistas, fica bastante claro que ele oferece um terreno fértil para se pensar a encenação.

Nesse caminho, a perspectiva de encenação defendida por Artaud não é apenas uma crítica à visão textocêntrica, mas uma alternativa radicalmente oposta a ela. Em Strindberg a noção de um textocentrismo mais raso, que se orienta pela total adequação aos preceitos do autor, apaga-se na medida em que o ponto de partida (e aqui me refiro especificamente a obras como *A sonata dos espectros* e *O sonho*, ambas trabalhadas pelo autor) deixa claro que o elemento textual não é o essencial:

A busca de uma linguagem onírica, preocupação herdada do surrealismo, conduziu Artaud também para Strindberg. No dramaturgo sueco, essa linguagem não se confunde com a criação de imagens vagas e etéreas. Trata-se fundamentalmente de trabalhar com distorções do real, operando com **deslizamentos** da percepção cotidiana. Essa perspectiva condiz com a própria trajetória de Strindberg, que começou escrevendo peças naturalistas para enveredar, posteriormente, por uma perspectiva expressionista. (QUILICI, 2004, p. 108, grifos meus)

As indicações de Strindberg, mais do que preceitos a serem atendidos *ipsis litteris*, seriam a base para a construção de um registro cênico capaz de traduzir justamente os deslizamentos da percepção da realidade, livres, portanto, da ideia clássica de mimese. Para Artaud, essa ideia está intimamente ligada ao problema da linguagem como um todo: a incapacidade de encontrar





um canal mais potente e livre de amarras anteriores ao próprio sujeito – seja ele emissor ou receptor.

Em *O teatro e seu duplo*, Artaud (2006) discorre sobre a encenação numa perspectiva radicalmente oposta a do teatro centrado no texto do início do século XX. É interessante atentar para o fato de que o começo do capítulo “A encenação e a metafísica” é uma descrição detalhada e poética de um quadro de Lucas van den Leyden, *As filhas de Loth*. Na passagem bíblica, Deus avisa Abraão que destruiria as cidades de Sodoma e Gomorra por causa de seus pecados. Abraão intercede por seu sobrinho Loth, que vivia em Sodoma. O Senhor envia dois anjos para levar Loth e sua família de lá, advertindo-os que não olhassem para trás, enquanto uma chuva de fogo e enxofre destruía as duas cidades. A mulher de Loth, entretanto, desrespeita essa orientação e se transforma em uma estátua de sal. Loth e suas duas filhas refugiam-se em uma caverna. Por acreditarem ser os únicos sobreviventes no mundo e para dar continuidade à linhagem do pai, as filhas de Loth o embebedam e cada uma em uma noite se deita com o próprio pai.

Há que se pensar se Artaud não se ateu a essa pintura justamente pelos temas da sexualidade e do incesto. Entretanto, em lugar de fazer uma análise desautorizada das motivações do autor relacionadas ao tema da obra, interessa mais pensar em como o elogio contido em sua análise se dá justamente pela forma com que o quadro traduz a passagem bíblica em uma construção que, segundo ele, ultrapassa os limites tradicionais da pintura. A questão da linguagem, e não da temática, é que ganha foco, em especial o que ela emana de poesia e musicalidade:

Parece que o pintor conhecia alguns segredos relacionados à harmonia linear e os meios de **fazê-la atuar diretamente sobre o cérebro**, como um **reagente físico**. Em todo caso, essa impressão de inteligência espalhada pela natureza exterior e, sobretudo no **modo de representá-la**, é visível em vários outros detalhes do quadro, como testemunha a ponte da altura de uma casa de oito andares que se ergue sobre o mar e onde personagens em fila desfilam como as Ideias na caverna de Platão. Pretender que são claras as ideias que se depreendem desse quadro seria falso. Em todo caso, são de uma grandeza da qual **a pintura que só sabe pintar, ou seja, toda a pintura de vários séculos**, nos desacomodou completamente. (ARTAUD, 2006, p. 34, grifos meus)

A pintura, assim como o teatro, é uma arte que se concretiza no espaço; e a música, a arte que se desenvolve por excelência no tempo. As concepções de Artaud sobre a encenação nos levam a pensar constantemente na ideia de poesia no espaço, no desdobramento poético que ganha concretude, antes de tudo, no trabalho de composição da obra. O elogio ao quadro de Leyden repousa no fato de o pintor conhecer, segundo Artaud (2006, p. 34), “alguns segredos relacionados à harmonia linear e os meios de fazê-la atuar diretamente sobre o cérebro”, ou seja, estruturas de composição fortes o suficiente para transcender o entendimento puramente racional da obra (e aí a questão da temática cai para segundo plano), atuando de forma mais direta e impactante através dos sentidos.

Todas as outras são ideias metafísicas. Lamento pronunciar essa palavra, mas é o nome delas; eu diria até que sua **grandeza poética**, sua eficácia concreta sobre nós, provém do fato de serem metafísicas, e que sua profundidade espiritual é inseparável da harmonia formal e exterior do quadro. Há ainda uma ideia sobre o Devir<sup>1</sup> que os diversos detalhes da paisagem e o modo pelo qual foram pintados, pelo qual seus planos se aniquilam ou se correspondem, introduzem-nos no espírito **tal como a música o faria**. (ARTAUD, 2006, p. 35, grifos meus)

Assim como na encenação ideal, as ideias contidas no quadro respeitam a uma ordem geral de composição que não hierarquiza elementos, mas constitui sua força justamente da articulação plena destes, incluindo aí a musicalidade pela sinestesia criada pelo autor. A pintura, assim como a encenação, é uma arte que tem o potencial da simultaneidade a seu favor: o eixo do espaço propiciando a justaposição, o paralelismo, as fricções de ideias, atuando ao mesmo tempo, bombardeando por assim dizer os sentidos do espectador para além do campo puramente racional das palavras.

Uma pintura analisada pelos elementos sinestésicos que produz. Um quadro valorizado por seus elementos de liberdade formal e musicalidade. Justamente para iniciar o capítulo que trata da encenação. Muito antes das análises semiológicas e em ressonância com as teorias de Gordon Craig,

---

1 Conceito filosófico que qualifica a mudança constante, a perenidade de algo ou alguém. Aparece pela primeira vez em Heráclito, na célebre ideia de que um homem não pode atravessar o mesmo rio duas vezes, porque o homem de ontem não é o mesmo homem, nem o rio de ontem é o mesmo de hoje.



Artaud (2006) defende a emancipação da encenação quando diz que a verdadeira linguagem do teatro era algo a ser descoberto:

Como é que no teatro, pelo menos no teatro tal como o conhecemos na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, **tudo o que não obedece à expressão através do discurso**, das palavras ou, se preferirmos, tudo o que não está contido no diálogo (o próprio diálogo considerado em função das suas possibilidades de sonorização na cena, e das exigências dessa sonorização) seja deixado em segundo plano? (ARTAUD, 2006, p. 35, grifos meus)

A liberdade com que Artaud faz sua análise das *Filhas de Loth*, longe de ser um estudo acadêmico de um crítico de arte, dá vazão a seu pensamento e à visão particular que aquela obra lhe causou. Provavelmente um visitante desavisado do Louvre não atentaria especialmente a esta obra, caso não houvesse lido “A encenação e a metafísica”. E em parte não interessa discutir aqui o valor desta pintura dentro da história da arte, nem a exatidão ou exagero da opinião de Artaud sobre ela: o fundamental é perceber as singularidades que fizeram seu olhar se fixar nesse quadro e dele extrair o que, por extensão, é defendido em sua proposta para a encenação. Da mesma forma que a pintura não deve se limitar ao estudo das composições, às técnicas de representação, ao estudo cromático e aos cânones das grandes escolas, o primado do texto deve ser questionado. A noção de teatralidade, que mais tarde seria resumida por Barthes (2002, p. 304) como “o teatro menos o texto”, parece tributária desta visão de Artaud:

A teatralidade é o teatro menos o texto, uma espessura de signos e de sensações que se edifica no palco a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior. (BARTHES, 2003, p. 304)

A ideia de teatralidade relaciona-se, portanto, à construção de signos, não apenas no sentido de edificá-los na tentativa de estabelecer sobre quais paradigmas repousa a encenação, mas principalmente para denunciá-los de forma consciente, criando assim uma recepção crítica e ativa da obra. Encenar significa, mais que traduzir cenicamente o texto escrito, dar um ponto de vista

sobre o que está em cena. Olhar para o teatro da maneira como Artaud leu o quadro de Leyden nos remete à potência das imagens que transcendem os efeitos tradicionais da pintura. Paralelamente, podemos pensar se uma chave para a compreensão da crise artaudiana com a linguagem, bem como a impossibilidade de transpor o pensamento para uma formalização exterior que possibilite a real transmissão e comunicação das ideias, não seria a dilatação desta mesma linguagem, como o virologista que, por fim, cria a vacina a partir do próprio vírus que quer combater. Em *O pesa-nervos*, Artaud (1991, p. 29) diz que:

porque eu não chamo ter pensamento, ver corretamente, direi mesmo, pensar corretamente, para mim, ter pensamento é **manter** o pensamento, estar em estado de o manifestar a si próprio, de tal forma que ele possa responder a todas as circunstâncias do sentimento e da vida. Mas principalmente responder-se a si próprio. (grifos meus)

Recorrendo rapidamente à etimologia, lembramos que em francês o verbo “manter” (*maintenir*) contém o substantivo “mão” (*main*). Isso remete à ideia de que para Artaud “manter o pensamento” estaria relacionado a “pegar o pensamento com a mão”, ou seja, torná-lo palpável. A sinestesia, o recurso aos símbolos, a valorização de um discurso paralelo que se coloque como provocador e dilatador do texto ou do que quer se queira traduzir cenicamente parecem caminhos possíveis para o estabelecimento desta linguagem onde o pensamento se torna palpável<sup>2</sup>.

Artaud não fala apenas do teatro centrado única e exclusivamente no texto dramático. Sua crítica inclui encenações que, mesmo contemplando elementos plásticos como iluminação, figurino e cenário, resumem-se a fazer desta valorização uma “suntuosidade artística e exterior”. Tratando-se de um texto do início dos anos 1930, certamente as encenações realistas do começo do século até este período eram de seu conhecimento, em especial as dos grandes diretores franceses da época. Entretanto, ainda que estejamos falando de um momento em que a figura do encenador já se estabeleceu<sup>3</sup>, não basta a simples utilização

<sup>2</sup> Esta digressão foi feita pelo Prof. Dr. André Lage em disciplina na Pós-graduação na ECA-USP.

<sup>3</sup> Lembrando a passagem do século XIX para o XX como fronteira estabelecida por Roubine (1982) para o surgimento da figura do encenador em substituição a do “ensaiador”, em *A linguagem da encenação teatral*.





dos recursos cênicos agora disponíveis, se eles não forem desdobramentos internos da obra capazes de possibilitar um novo olhar sobre ela.

Seu radicalismo, considerando a época, chega a antever a criação coletiva ou o processo colaborativo, quando diz que:

A ideia de uma peça feita diretamente em cena, esbarrando nos obstáculos da realização e da cena, impõe a descoberta de uma linguagem ativa, ativa e anárquica, em que sejam abandonadas as delimitações habituais entre os sentimentos e as palavras. (ARTAUD, 2006, p. 40)

Não iremos aqui adentrar a seara mais radical que considera a exclusão completa do texto; antes nos interessa um recorte que possa contemplar, ainda que de forma distante do usual, o diálogo com o material dramaturgic. Entretanto, se partirmos do princípio de que para Artaud o texto dramático estaria associado à problemática do pensamento e da impossibilidade de sua exteriorização, podemos supor como premissa que a crítica estaria ligada à forma como esse pensamento (dramaturgia) é expressado ao se valer da linguagem (o texto em seus aspectos racionais especificamente), em detrimento de uma abordagem metafísica (poética) da obra que colocasse em primeiro plano outros aspectos expressivos menos “objetivos”:

Sei muito bem, por outro lado, que a linguagem dos gestos e das atitudes, que a dança, a música são menos capazes de elucidar um caráter, de relatar os pensamentos humanos de uma personagem, de expor os estados da consciência claros e precisos do que a linguagem verbal, mas **quem disse que o teatro é feito para elucidar um caráter, para resolver conflitos de ordem humana e passional, de ordem atual e psicológica, coisas de que nosso teatro contemporâneo está repleto?** (ARTAUD, 2006, p. 40-41, grifos meus)

O autor defende exatamente os elementos que se descolam da estrutura racional e verbal do texto para fazer o elogio da plasticidade, musicalidade e poesia. Sua crítica parece bem delimitada ao teatro realista e psicológico, que se coloca a serviço de “elucidar um caráter [...], resolver conflitos de ordem humana e passional, de ordem atual e psicológica” (ARTAUD, 2006, p. 40-41).

Se pensarmos na possibilidade de olhar para o texto dramático da mesma forma como Artaud (2006) observou o quadro de Leyden, entramos

forçosamente no campo das possibilidades da linguagem que, em última instância, toca o plano individual: seu olhar não é um estudo analítico e generalizante da obra em questão, mas uma visão poética – e pessoal – do que emana da pintura. Evocando a ideia de “desierarquização” da encenação, a palavra perde seu estatuto de eixo central através do qual a obra se desenvolve, e se coloca como um elemento adicional na construção do todo, com seu potencial de ritmo, sonoridade, musicalidade valorizado para além do campo da “comunicação” ou da “intelecção racional” simplesmente: “não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos” (ARTAUD, 2006, p. 104).

Se tomarmos a passagem bíblica de Loth como parte da mitologia judaico-cristã, o elogio de Artaud (2006) ao quadro de Leyden não deixa de ser próximo ao procedimento adotado pelos trágicos do século V a.C. Tendo em vista que o quadro não sublinha exatamente os temas do incesto e da sexualidade, mas os “filtra” potencializando uma problemática humana mais ampla ao traduzi-los em imagens que evocam musicalidade e poesia, temos a um só tempo a dilatação dos vários elementos envolvidos no mito de Loth e a transposição da linguagem bíblica (mítica) para outro suporte, no caso, a pintura.

Independentemente da radicalidade na exclusão ou não do texto, ou na forma como ele é articulado em cena, fica na essência seu entendimento não enquanto elemento tributário à literatura – que se serve da encenação como desdobramento de seu valor poético ou filosófico –, mas como um componente da obra total a ser realizada pelo teatro:

se voltarmos, por pouco que seja, às fontes respiratórias, plásticas, ativas da linguagem, se relacionarmos as palavras aos movimentos físicos que lhes deram origem, se o aspecto lógico e discursivo da palavra desaparecer sob seu aspecto físico e afetivo, isto é, se as palavras em vez de serem consideradas apenas pelo que dizem gramaticalmente falando forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, forem percebidas como movimentos, e se esses movimentos forem assimilados a outros movimentos diretos e simples tal como os temos em todas as circunstâncias da vida e como os autores não os têm suficientes em cena, a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva; e ao lado disso, como nas telas de alguns velhos pintores, os próprios objetos começarão a falar. (ARTAUD, 2006, p. 140)



Evocamos aqui a ideia de dilatação apresentada anteriormente. A palavra para Artaud constitui um problema que se relaciona diretamente ao da linguagem. Parece-nos que uma saída possível seria não a negação da questão, mas o que chamamos de dilatação: em lugar de buscar o sentido último da palavra em sua desconstrução, caminhando para o questionamento da linguagem, que esta seja contaminada pela potencialidade cênica. Se pensarmos a palavra como um código social que tem em sua ancestralidade o som e o gesto, parece-nos que o caminho da dilatação seria um retorno a esse “passado”: o campo simbólico e afetivo da ideia representada corporificado em cena pela gestualidade e pela sonoridade, que correriam em paralelo com sua enunciação.

Vale lembrar o elogio que Artaud dedica ao teatro balinês. Assim como no quadro de Leyden, refletir sobre o que o autor viu no Teatro de Bali – ainda que sua leitura não corresponda à realidade íntima deste teatro – pode ser extremamente fecundo:

as situações são apenas um pretexto. O drama não evolui entre sentimentos, mas entre estados de espírito, ossificados e reduzidos a gestos – esquemas. Em suma, os balineses realizam, com o maior rigor, a ideia do teatro puro, onde tudo, tanto concepção como realização, só vale, só existe por seu grau de objetivação **em cena**. Demonstram vitoriosamente a preponderância absoluta do diretor cujo poder de criação **elimina as palavras**. Os temas são vagos, abstratos, extremamente gerais. Só lhes dá vida é o desenvolvimento complicado de todos os artifícios cênicos que impõem a nosso espírito como que a ideia de uma metafísica extraída de uma nova utilização do gesto e da voz. (ARTAUD, 2006, p. 56, grifos meus)

A eliminação das palavras pode ser entendida como sua recodificação cênica, que as dilata em gestualidade e musicalidade, excluindo em menor ou maior grau a palavra em si – compreendida apenas como componente fonético da comunicação verbal socialmente estruturada. Assim, os pressupostos artaudianos são entendidos como uma provocação para ampliar o entendimento da encenação e do uso da palavra em cena, ampliando seu sentido e estruturação.

Pensar um certo “campo poético” não analítico, materializado na encenação através de uma livre tradução do que o encenador – ou o coletivo em

particular – elegeu como essência ou recorte do texto, parecem ser os operadores mais eficientes para o que Artaud idealiza como teatro. A potência cênica proposta por Artaud pode ser entendida não como banimento da palavra ou da fábula, mas como um nivelamento dos elementos do espetáculo, um convite à valorização dos demais aspectos não tributários da prosa ou da poesia. Uma sinestesia da cena onde luz, movimento, sons e as próprias personagens transformam-se também em poemas vivos.

Este pensamento pode ser percebido em diversas experiências cênicas contemporâneas, tanto do ponto de vista de um experimentalismo mais radical quanto na liberdade criativa com que os encenadores se utilizam de obras – dramáticas ou literárias – para a criação de espetáculos que assumidamente não se colocam como adaptações ou leituras necessariamente “fiéis” ao texto original: a noção de fidelidade à obra ou ao autor pode hoje deslizar de um modelo monolítico associado a uma suposta encenação ideal (que emanaria dele) para um recorte determinado pelos responsáveis por sua encenação. Vale frisar, portanto, o quanto os postulados atuais relacionados à encenação são tributários do pensamento artaudiano, direta ou indiretamente.

## Referências bibliográficas

- ARTAUD, A. **O pesa-nervos**. Lisboa: Hiena Editora, 1991.  
\_\_\_\_\_. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.  
\_\_\_\_\_. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2008.  
BARTHES, R. **Ouvrès completos**. Paris: Seuil, 2002. v. II.  
QUILICI, C. S. **Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume, 2004.  
ROUBINE, J. J. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982.

Recebido em 23/03/2017

Aprovado em 03/05/2018

Publicado em 29/06/2018

